



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Dwuadresowość filmu animowanego dla dzieci

Author: Jaśmina Puchała

Citation style: Puchała Jaśmina. (2016). Dwuadresowość filmu animowanego dla dzieci. W: A. Zych, A. Charciarek (red.), "Dyskurs w aspekcie porównawczym" (S. 213-229). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Jaśmina Puchała

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Dwuadresowość filmu animowanego dla dzieci

Dwuadresowość, polegająca na tym, że utwór stworzony dla dziecka z pewnych względów potrafi zainteresować również dorosłego odbiorcę, jest ważnym zjawiskiem w dziejach animacji, związanym z miejscem, jakie film animowany zajmuje w dyskursie medialnym, który rozumiem jako „przekazywanie idei i oddziaływanie na ludzi za pomocą języka, mocno uwarunkowane usytuowaniem społecznym nadawców i odbiorców, celami i potrzebami, stanem wiedzy, zestawem i hierarchią wartości, a także społecznym kontekstem komunikowania oraz swoistością komunikacji za pośrednictwem mediów masowych” (Lisowska-Magdziarz 2006: 9).

Kreowany przez media obraz świata jest rozpatrywany jako odzwierciedlenie oraz źródło zmian kulturowo-społecznych. U podstaw tych zmian leżą przewartościowania w zakresie stylu życia, celów życiowych, tożsamości. Dlatego badanie retoryki środków masowego przekazu, zmierzające do odsłonięcia warstwy ideologicznej komunikatów medialnych, ściśle wiąże się z problemem wartości. Aby do nich dotrzeć, należy uchwycić związki między wypowiedzią a jej kontekstem społecznym i kulturowym, a więc skoncentrować się raczej na problemie używania języka z określoną intencją niż na problemach systemu językowego. Analiza dyskursu pozwala na całościowe spojrzenie na tekst oraz dostrzeżenie jego roli sprawczej w życiu społecznym.

Ważnym zjawiskiem określającym swoistość komunikacji za pośrednictwem mediów masowych jest audiowizualność. Komunikat audiowizualny charakteryzuje się tym, że warstwa językowa jest w nim sprzężona z warstwą wizualną w taki sposób, że tworzą one wspólną całość znaczeniową. Całości tej nie da się sprowadzić do sumy znaczeń poszczególnych elementów audialnych i wizualnych, ponieważ poprzez integrację tworzą one jakości wyższego rzędu. Komplikuje to analizę komunikatu, ponieważ kod werbalny i wizualny rządzą się odrębnymi zasadami i w różny sposób przekazują znaczenia. W najprostszej sytuacji obraz konkretyzuje okoliczności wypowiedzi, która z kolei jest podstawowym nośnikiem warstwy pojęciowej. Zdarza się jednak, że obraz przekracza swoje typowe właściwości semantyczne i staje się abstrakcyjnym symbolem. Prowokowanie do odczytań symbolicznych jest ważnym zabiegiem sprzyjającym dwuadresowości, charakterystycznym dla filmu animowanego jako typu komunikatu audiowizualnego.

Film animowany na przestrzeni dziejów pełnił więcej funkcji niż tylko rozrywka dla dzieci; między innymi był wykorzystywany w reklamie i propagandzie, ponieważ wcześniej zauważono jego możliwości perswazyjne oraz zdolność do skrótowego przekazywania idei. Animowany obraz łatwo pobudza wyobraźnię, wywołuje emocje i uruchamia skojarzenia, dzięki którym proste, wręcz naiwne, historyjki zdolne są do przekazywania treści ważnych społecznie i aktualnych politycznie. Napięcie pomiędzy podobieństwem obrazu do realnej rzeczywistości a podkreśloną sztucznością i nierzeczywistością przedstawianego świata, przerysowanie, deformacja, schematyzm oraz skrótowość to te cechy animowanego obrazu, które powodują, że ożywione rysunki lub kukielki szczególnie chętnie interpretowane są jako symbole, alegorie czy metafory. Osiągnięte dzięki temu aluzje i podteksty niejednokrotnie były przedmiotem cenzury i autocenzury, co z jednej strony umacniało w filmach tradycje języka ezopowego, satyry i karykatury, z drugiej strony kształtowało nastawienie interpretacyjne odbiorców, skłonnych poszukiwać w animacji drugiego dna.

Niniejszy artykuł jest próbą opisu relacji zjawiska dwuadresowości w filmach animowanych dla dzieci do ich formy, treści oraz kontekstu odbioru. Kontekst odbioru decyduje bowiem o tym, czy pewne

cechy formalne oraz treści pojawiające się w filmie zostaną zinterpretowane jako sygnał dwuadresowości. Jako materiał do analizy posłużą polskie i rosyjskie telewizyjne filmy animowane dla dzieci epoki socjalizmu. Do analizy porównawczej skłonił mnie fakt, że pewne produkcje Sojuzmultfilmu adresowane do dzieci w czasach sobie współczesnych, czyli w okresie odwilży i breżniewowskiej stagnacji, stały się źródłem skrzydlatych słów używanych w kontekście krytyki reżimu totalitarnego, a współcześnie nie przestają być obiektem reinterpretacji i parodii. Są to takie serie filmów jak *Ну погоди!*, znana w Polsce jako *Wilk i Zając*, filmy o Czeburaszce (Kiwaczku): *Крокодил Гена*, *Чебурашка*, *Шапокляк*, *Чебурашка идёт в школу*, adaptacja *Winnie-the-Pooh* A.A. Milne'a: *Винни-Пух*, *Винни-Пух идёт в гости*, *Винни-Пух и день забот*, oraz dwuodcinkowa adaptacja opowieści o Karlssonie z dachu autorstwa Astrid Lindgren: *Мальчи и Карлсон*, *Карлсон вернулся* (na temat miejsca tych filmów w kulturze Rosji radzieckiej i współczesnej por. Kukulin red. 2008). Tymczasem polskie seriale animowane dla dzieci doby socjalizmu takie jak *Bolek i Lolek*, *Reksio*, *Miś Uszatek*, *Zaczarowany ołówek*, *Przygody kota Filemona*, *Przygód kilka wróbla ćwirka*, *Pomysłowy Dobromir*, *Dziwne przygody Koziołka Matołka*, mimo że darzone są przez dorosłych sentymentem, nie służą jako źródło aluzji polityczno-społecznych. Czy można więc mówić o jakichś szczególnych elementach treści lub formy wymienionych filmów radzieckich, które czynią je szczególnie podatnymi na reinterpretację i doszukiwanie się w nich drugiego dna, czy jest to jedynie kwestia specyficznych warunków, w jakich filmy te funkcjonowały w społeczeństwie?

W Związku Radzieckim, pod wpływem którego znajdowała się Polska, animacji przypisywano przede wszystkim funkcję propagandowo-edukacyjną. Ponieważ jednak podniosłe kwestie polityczno-społeczne omawiane groteskowym językiem ruchomych rysunków i kukielek zdawały się tracić na swej powadze, zdecydowano, że podstawowym celem filmów animowanych ma być „wychowanie młodego obywatela w duchu socjalistycznym przez piętnowanie kłamstwa, lenistwa i podnoszenie znaczenia pracy do wyżyn najwyższej cnoty” (cyt. za Sitkiewicz 2011: 61, por. Kossakowski 1977: 18). Idee realizmu socjalistycznego nakazywały, aby obrazy były czytelne w formie

i przesłaniu ideologicznym, niechętnie odnoszono się do form eksperymentalnych, których wykrywaniem i usuwaniem zajmowali się powołani do tego urzędnicy: „Forma pełniła więc wyłącznie funkcję usługową, była słabo wykształconym językiem przeznaczonym do mówienia w sposób prosty o rzeczach łatwych do niewyrobionego odbiorcy” (Kossakowski 1977: 20). Dla konstrukcji fabularnej filmu oznaczało to przede wszystkim antropomorfizm postaci i osadzanie ich w schematycznych rolach, dość wolne tempo akcji, epicką narrację i prosty, łatwy w percepcji montaż. Typowe było wprowadzanie komentarza narratora, który ujednoznaczał przedstawiane treści. Ustalone po drugiej wojnie światowej wzorce prostych historyjek o dydaktycznym charakterze utrwaliły się na tyle, że zmiana sytuacji politycznej i większa swoboda twórców w okresie odwilży nie spowodowały istotnych zmian w dziedzinie filmów dla dzieci.

Polskie studia filmowe na początku lat sześćdziesiątych zaczęły produkować animowane filmy seryjne, które stały się dobrym produktem eksportowym i źródłem stałego dochodu dla wytwórni. Były to poprawne warsztatowo, aczkolwiek zachowawcze produkcje, z którymi twórcy nie wiązali większych ambicji artystycznych czy ideowych, ponieważ tym dawali upust w animacjach autorskich kierowanych do dorosłego widza i zdobywających uznanie na festiwalach zagranicznych. O ile filmy autorskie były barometrem zmian społecznych, o tyle telewizyjne filmy seryjne nie przestawały być dydaktycznymi historyjkami dla dzieci, od których nie oczekiwano ani nowatorstwa formalnego, ani śmiałych treści. Telewizyjne filmy animowane, będące ważnym elementem dzieciństwa w czasach socjalizmu, odpowiadają charakterystyce danej przez Andrzeja Kossakowskiego: „[...] w założeniach filmy seryjne nie są realizowane dla zaspokojenia potrzeb estetycznych widza, ani nawet dla kształtowania jego smaku. Są to filmy rozrywkowe, mające dać kilka minut interesującej i emocjonującej zabawy, a przy okazji rozszerzać horyzonty myślowe dziecka przez podawanie mu pewnej sumy informacji o świecie i poddawanie jego osądowi postaw etycznych i postępowania bohaterów. Oczywiście, w myśl najprostszych zasad pedagogicznych – dobre postępowanie zawsze obraca się na korzyść bohatera, złe zaś czy głupie zostaje ukarane” (Kossakowski 1977: 51). Nie są to filmy, w których dorosły

widz upatrywałby ukrytych treści o charakterze satyrycznym czy filozoficznym. Przyjemność estetyczna, jaką dorośli mogli czerpać z tych filmów, miała źródło w ciepłej atmosferze, łagodnym humorze czy też dobrym aktorstwie artystów używających głosów postaciom, generalnie jednak polskie seriale animowane dla dzieci doby socjalizmu są przykładem tego, jak minimalizować potencjalną dwuadresowość.

Kształt polskich seryjnych filmów animowanych dla dzieci był krytykowany przez środowiska twórcze jako obniżający ogólny poziom filmu animowanego i prowokował dyskusję o tym, jak animacja powinna pełnić funkcję wychowawczą, nie było jednak dążeń, aby uczynić z filmu animowanego dla dzieci coś więcej niż narzędzie dydaktyczne. Pod koniec lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku środowisko twórcze wytykało filmom seryjnym słabość scenariusza (nie-spójność, banalność, wtórność), brak nowatorstwa formalnego oraz natrętny dydaktyzm. Pojawiały się postulaty, aby unikać przesadnej infantylności i uwspółcześniać tematykę filmów oraz aby kształtować dobry smak młodego widza, jednak trafiały one na niepodatny grunt utrwalonych schematów fabularnych i estetycznych (por. Kossakowski 1977: 52–60). Mimo że powszechnie zarzucano seryjnym filmom animowanym dla dzieci przesadnie dydaktyczną wymowę, moralizatorstwo zakorzeniło się w nich niezwykle silnie. Jest to jedna z najistotniejszych cech filmu dla dzieci, która powoduje, że dorośli widz przestaje być nim zainteresowany.

Dla przykładu, jeżeli prześledzimy filmy o przygodach Bolka i Lolka, to zauważymy ich wzrastający z czasem dydaktyzm. Pierwszy film pod tytułem *Kusza* (1963), którego sukces festiwalowy skłonił studio do produkcji serii, jest zapisem beztroskiej zabawy – opowiada o perypetiach chłopców, którzy, zainspirowani postacią Wilhelma Tella, próbują strzelać z wykonanej samodzielnie kuszy. Próby te powodują liczne zniszczenia i sprowadzają na bohaterów wiele kłopotów, które jednak nie zniechęcają dzieci do zabawy. W finale chłopcy wpadają w prawdziwe tarapaty, są zmuszeni do ucieczki przed rozzłoszczonym bykiem. Kusza ulega zniszczeniu, a dzieci, które dopiero co najadły się strachu, wyrzucają ją i odzyskują dobry humor. Finał można трактовать jako nauczkę, którą dzieci otrzymały za nierozważne zabawy bronią, jednak morał tej historii zostaje wyrażony jedynie poprzez

to, jakimi emocjami bohaterowie reagują na wydarzenia, będące następstwem ich czynów. W tym filmie chłopcy są jedynymi bohaterami dokonującymi oceny zdarzeń, a ocena ta ma charakter pośredni, ponieważ jest wyrażona jedynie poprzez emocje, które widz musi samodzielnie powiązać z prezentowanymi wydarzeniami. W kolejnych odcinkach pojawiają się osoby trzecie – postacie drugoplanowe, takie jak gospodarz, starsza pani, stróż, milicjant, które karzą lub nagradzają chłopców. Są to osoby dorosłe, oceniające sytuację z zewnątrz, a więc ich ocena jest przedstawiana jako autorytatywna i obiektywna. Formalnie jest ona wyrażona przez konwencjonalne gesty, takie jak kręcenie głową, grożenie palcem, załamywanie rąk czy wyrażanie pięścią lub też głaskanie po głowie, gratulowanie uściskiem dłoni, całowanie lub podskakiwanie z radości. Chłopcy są ganieni za chuli gaństwo, a nagradzani za czyny prospołeczne, np. za posprzątanie jeziora i oddanie znalezionych w nim śmieci na złom, pomoc staruszce w pracach gospodarskich, pokonanie kłusownika lub oddanie bandyty w ręce sprawiedliwości. Dokonują też budzących szacunek czynów sportowych, np. zdobywają biegun. Swoją postawą realizują socjalistyczne ideały.

Największy stopień jednoznaczności i dydaktyzmu osiągają odcinki wyprodukowane po 1973 roku, w których pojawia się Tola – koleżanka głównych bohaterów. Tola jest wzorem do naśladowania, a kiedy w filmach pojawiają się dialogi, staje się też osobą pouczającą i strofującą chłopców. Wprowadzenie do filmu dialogów ułatwia ujednolicenie przedstawianych treści oraz ich ocenę, zwłaszcza jeżeli schemat fabularny przez swoją powtarzalność podpowiada wyrażenie, który bohater (w tym wypadku Tola) ma rację, a który się myli.

Sposobem na jeszcze większą jednoznaczność i autorytatywność sądów wygłaszanych w filmie jest wprowadzenie do utworu narratora. Dzięki temu przedstawiane wydarzenia zostają dodatkowo opowiedziane oraz zinterpretowane z jednego tylko punktu widzenia, zewnętrznego wobec przedstawianych zdarzeń, który pretenduje do obiektywizmu. Fakt, że postać narratora może rozwiązać wszelkie wątpliwości w kwestii tego, co jest ważne i co słuszne, został wykorzystany przez twórców jednej z najdłuższych animowanych serii dla dzieci, jaką są *Przygody Misia Uszatka*, produkowane w latach 1975–1987. Tytuło-

wy miś jest uczestnikiem zdarzeń, ale opowiada o nich z perspektywy minionego dnia, a więc dystansuje się do nich i obiektywizuje swoje spostrzeżenia. Na początku odcinka wprowadza widza w tematykę filmu, a na końcu wypowiada płynącą z opowiedzianych przygód naukę, np. „Nie żałujcie wronie okruszków, w końcu jej się też coś należy” (odcinek pt. *Chytra wrona*), „To bardzo proste: pstryk i jest światło, pstryk – i nie ma, pstryk, pstryk, pstryk... Ale zanim zaczniesz zbyt często pstrykać, warto trochę pomyśleć” (*Kto zawinił?*), „Z małego nieporozumienia zawsze lepiej się śmiać, niż dąsać. Tym bardziej, że śmiech jest zdrowy i nikomu jeszcze nie zaszkodził” (*Głuchy telefon*). Typowy schemat fabularny zakłada, że któraś postać zachowuje się niewłaściwie, a potem żałuje swojego czynu, jednak bardzo niewiele jest odcinków, w których to miś popełnia błąd, za który musi przeproszać; Uszatek jest więc bliski nieomyślności. Jest to bardzo charakterystyczny rys filmu, którego nie odnajdziemy w jego literackim pierwowzorze, czyli w opowiadaniach Czesława Janczarskiego – nie jest więc przeniesiony do filmu, ale stworzony na jego użytek. Uszatek jako bohater literacki jest naiwny, a swój stosunek do świata wyraża przede wszystkim emocjonalnie, tymczasem miś filmowy zachowuje się niemalże jak dorosły i ma zwyczaj racjonalizować rzeczywistość.

Schemat fabularny wypracowany przy produkcji filmów o Misiu Uszatku oraz zastosowane konwencje plastyczne mogłyby wydawać się przeżytkiem minionej epoki, gdyby nie fakt, że znajdują kontynuację współcześnie. Wyprodukowana w ostatnich latach przez łódzki Se-ma-for seria filmów kukiełkowych *Parauszek i przyjaciele* powiela charakterystyczne dla *Przygód Misia Uszatka* elementy. Jednym z nich jest rama kompozycyjna, w której narrator wprowadza młodych widzów w przedstawianą historię i podaje płynące z niej wnioski. W serii *Parauszek i przyjaciele* narratorem jest postać starej sowy przyglądającej się poczynaniom mieszkańców lasu. Oto jej przykładowe wypowiedzi: „Pamiętajcie, nie wolno bez pozwolenia brać cudzych rzeczy, bo potem trzeba się wstydzić, tak jak Lis i Wilk” (odcinek *Klucz*), „Wszyscy wiemy, że potwory nie istnieją, ale nikt z nas nie lubi być straszony, szczególnie nocą, kiedy wyobraźnia płata nam figle. A przecież noc jest taka piękna!” (*Biwak*), „Oto prawdziwy bohater – skromny i bezinteresowny” (*Nocny bohater*). Wspólne dla obu

filmów jest podawanie wniosków natury aksjologicznej oraz racjonalizowanie rzeczywistości.

Podane przykłady ilustrują preferencje polskich twórców seryjnych filmów animowanych dla dzieci. Są to w dużej mierze zabiegi redukujące dwuadresowość. Analiza filmów autorskich dostarczyłaby innych wniosków. Takie filmy jak *Przygoda w paski* Aliny Maliszewskiej (1960), *Scyzoryk* Leszka Lorka (1961) lub *Czarne czy białe* Wacława Wajsera (1967) są odwrotnością seriali, w tym sensie, że poszerzają możliwości interpretacyjne zamiast je redukować, rezygnując z udziału słowa w filmie, przez co są bardziej wieloznaczne, posługują się skrótem i symbolem. Przez swoją lakoniczność, nastrojowość, rytmikę oraz uruchamianie gry wyobrażeń prowokują do porównań z poezją. Filmy te mówią o bardzo ogólnych prawdach, posługując się prostymi fabułami, których nie umieszczają w konkretnym kontekście społecznym. Na przykład *Przygoda w paski* opowiada o samotności słonia w czarno-białe pasy, który z powodu swojego umaszczenia był przeganiany zarówno przez białe, jak i przez czarne słonie, dopóki nie spotkał pasiastej słonicy, z którą założył szczęśliwą rodzinę. Natomiast *Scyzoryk* to opowieść o losach tytułowego noża, który tnie wszystko, co znajduje na swojej drodze, aż trafia do skrzynki z narzędziami, które rozbijają go na części. Z jego szczątków kasztanowy ludzik składa nowy, mały i niegroźny, scyzoryczek, służący mu od tej pory za towarzysza zabaw. *Czarne czy białe* to z kolei historia zakochanych w sobie księcia i księżniczki, którzy nie mogą się połączyć, ponieważ jedno z nich jest narysowane czarną kreską i żyje w białym świecie, a drugie – narysowane białą kreską – potrzebuje czarnego tła, bo na białym staje się niewidoczne. Rozwiązaniem, które dzięki miłości odnajdują bohaterowie, jest kolor czerwony, na tle którego oboje są widoczni.

Wymienione filmy są przykładem tego, jak prosta historia może być interpretowana dosłownie lub symbolicznie w zależności od zdolności interpretacyjnych odbiorcy. Historia czytelna dla dziecka nie przestaje być interesująca dla dorosłego, ponieważ może on interpretować ją jako metaforyczną ilustrację ważnych i dla niego sensów. Dzieła te mają strukturę sprzyjającą dwuadresowości, jednak nie zaistniały w mediach na taką skalę, aby stać się rozpoznawalne i być wspomi-

nane po latach. Nie stały się produktem masowym, rozpoznawalnym elementem kultury pewnej epoki, dlatego ich zdolność odsyłania do ważkich sensów nie przydała im szczególnego znaczenia społecznego.

Odwrotnie stało się z filmami radzieckimi, które na pierwszy rzut oka są niewinnymi, pouczającymi lub zabawnymi historyjkami, opowiedzianymi prostym językiem z myślą o potrzebach najmłodszych widzów. Z jakiegoś względu filmy te wyjątkowo chętnie interpretowane są w kluczu krytyki systemu totalitarnego. Pewne motywy filmowe, choć z pozoru nie mające nic wspólnego z polityką czy sytuacją społeczną, stały się źródłem żartów, na przykład pytanie królika z radzieckiej adaptacji *Winnie-the-Pooh* A.A. Milne'a: „Тебе что намазать – меду или сгущенного молока?” przywodziło na myśl deficyt towarów w sklepach. Innym przykładem może być wypowiedź narratora w filmie *Крокодил Гена*. Narrator informuje, że tytułowy krokodyl Giena pracuje w ogrodzie zoologicznym jako krokodyl. Absurd tego stwierdzenia prowokuje do jego reinterpretacji, której efektem jest żart, że krokodyl jest pracownikiem służb specjalnych. W tym samym odcinku pojawia się naiwna wypowiedź Czeburaszki zasmuczonego faktem, że dom przyjaźni budowany przez bohaterów filmu okazał się niepotrzebny: „Что же это получается? Мы строили, строили, и все напрасно?”. Fraza ta stała się skrzydlatym wyrażeniem i interpretowana jest ironicznie jako epitafium dla władzy radzieckiej. Tymczasem w finale drugiego odcinka serii o przygodach Czeburaszki i krokodyla, noszącym tytuł *Чебурашка*, pionierzy obiecują bohaterom „А маршировать мы вас научим!”. W dorosłej interpretacji obietnica ta brzmi jak groźba.

We wstępie do tomu *Веселые человечки: культурные герои советского детства* (Kukulini red. 2008: 5) poświęconego postaciom literackim i filmowym pochodzącym z utworów dla dzieci, które odegrały ważną rolę w kulturze radzieckiej, czytamy: „Эти герои хоть и были дозволены официальной культурой, но, скорее всего, стояли к ней как-то «бокком» – во всяком случае, оформленная ими идеология сильно отличалась от советской”. Marija Majofis zwraca uwagę, że alternatywna ideologia radzieckich filmów animowanych nie sprowadza się do aluzji politycznych i że raczej należy rozumieć ją jako zestaw wartości ogólnokulturowych, takich jak otwar-

tość, swoboda, ufność, których brakowało w oficjalnej ideologii. Jej zdaniem filmy tego okresu nie musiały posługiwać się językiem ezo-powym, aby prowokować dorosłych do refleksji natury aksjologicznej, wystarczyło bowiem odpowiednie nastawienie interpretacyjne, aby wartości dziecięcego świata podnieść do rangi ogólnoludzkich ideałów (Majofis 2008: 258). W sztandarowych filmach animowanych dla dzieci czasów radzieckich można jednak odnaleźć charakterystyczne cechy w obrębie treści i formy, które wywoływały żywą reakcję dorosłych widzów. Są to przede wszystkim powtarzające się motywy wyobcowania, niedostosowania do rzeczywistości społecznej oraz poszukiwania własnej tożsamości (por. Kriwula 2002).

Motywy te odnajdziemy na przykład w filmach o krokodylu Gienie i Czeburaszce. Obaj główni bohaterowie są dziwacznymi stworami, nieprzystającymi do rzeczywistości, w której żyją, ani swoim wyglądem, ani zachowaniem. Krokodyl to samotny inteligent grający w szachy z czajnikiem, a Czeburaszka to zwierzątko z dalekiego kraju, niewiedzące, kim jest i używające imienia, które nadał mu przypadkowy człowiek. We wszystkich odcinkach serii osią filmu jest próba odnalezienia się bohaterów w jakimś kolektywie: w pierwszej części szukają przyjaciół, w drugiej – chcą zostać pionierami, w trzeciej – bezskutecznie próbują jechać pociągiem tak jak wszyscy pasażerowie, w czwartej – Czeburaszka chce pójść do szkoły. Chociaż filmy te wypełnione są motywami charakterystycznymi dla socjalistycznej ideologii takimi jak kult pracy, walka z wrogiem porządku społecznego (kłusownikiem, bumelantem), troska o dzieci, to jednak tym, co pociągało dorosłego widza, jest indywidualizm głównych bohaterów stawiany ponad kolektywizm, którego idee bezowocnie próbują realizować główni bohaterowie.

Związaną z upodobaniem do indywidualizmu interesującą postawą dorosłych widzów jest pozytywny stosunek do postaci łamiących zastany porządek, rządzących się własnymi zasadami: „«веселые человечки» не просто учили находить приятное в неприятном, но лишали какого бы то ни было нормативного смысла и сами вопросы о том, «что такое хорошо» и «что такое плохо»” (Uszakin 2008: 51). Najbardziej wyrazistym przykładem tej postawy jest interpretacja książek o Karlsonie z dachu autorstwa Astrid Lindgren w po-

wstałych na ich podstawie rosyjskich spektaklach teatralnych i filmach animowanych. Postać Karlssona, ludzika ze śmigłem na plecach, łamiącego reguły świata dorosłych i kierującego się w życiu niepohamowaną chęcią zabawy i przyjemności, ewoluowała w nich w kierunku symbolu wolności oraz obrońcy dziecięcego świata. Wizerunek bohatera ocieplił się w porównaniu do książkowego pierwowzoru, a w niektórych adaptacjach nawet uwznioślił (por. Majofis 2008: 258). W filmach animowanych Karlsson przedstawiony jest jako jedyna radość i osoba niezbędna do szczęścia głównego bohatera – samotnego małego chłopca, któremu świat wydaje się szary. Jest dowcipny i pełen wdzięku, jego zabawne wypowiedzi weszły do języka w charakterze cytatów i powiedzeń, na przykład „Спокойствие, только спокойствие!”, „Ну, я так не играю..., Это я шалю. Ну, то есть балуюсь”.

Prócz powtarzających się motywów do cech wyróżniających istotną część radzieckich filmów animowanych, które zajęły szczególne miejsce w rosyjskiej kulturze, zalicza się melancholijny nastrój i liryzm, podwyższoną emocjonalność. Odnajdziemy je i w filmach o Karlsonie z dachu, i w serii o Czeburaszce, i w innych animacjach należących do kanonu radzieckich produkcji filmowych dla dzieci (*Голубой щенок*, *Кот Леопольд*, *Ёжик в тумане*). Są to cechy stojące w sprzeczności ze stawiającym na racjonalność językiem propagandy, podkreślające autentyczność i osobisty wymiar przekazu. Na szczególną uwagę zasługuje nieuzasadniony fabularnie smutek, przejawiający się przede wszystkim w warstwie wizualnej i muzycznej. Jest on źródłem niespójności, która prowokuje do poszukiwania w filmie drugiego dna (*Кот Леопольд*, *Карлсон*, *Чебурашка*). Zdolność obrazów i muzyki do apelowania wprost do uczuć odbiorcy powoduje, że jeżeli emocje przez nie wywoływane stoją w sprzeczności z logiką rozwoju wydarzeń lub wypowiedzianymi przez bohaterów słowami, to wiarygodne wydają się właśnie obrazy i muzyka. Tego rodzaju niespójność pozwala zakwestionować wyrażone wprost przesłanie filmu, sprowokować jego ironiczne odczytanie. Emocjonalność obrazów może wynikać z samego stylu rysunku czy kukielek, z zastosowanych barw lub przejawiać się w mimice i gestach postaci. Może mieć też źródło w stereotypie kulturowym – umiejętne wywołanie skojarzeń poprzez nawiązywanie do żywych w kulturze stereotypów może zdecydować o stosunku widza do postaci.

Dobrym przykładem operowania stereotypem jest postać Wilka, który usiłuje dokuczyć Zajăcowi w serii filmów *Hy nozodu!* (*Wilk i Zajăc*). Film ten jest radziecką odpowiedzią na amerykańską serię *Tom i Jerry*, w którym głównym motywem jest pogoń kota za myszą i robione wzajemnie psikusy. Produkcja radziecka miała być lepsza ze względu na jednoznaczność ocen moralnych i wyraźny podział bohaterów na pozytywnego i negatywnego. Paradoks obioru filmu polegał na tym, że zarówno dorośli widzowie, jak i dzieci większą sympatią darzyli postać Wilka, który według dydaktycznego przesłania filmu jest bohaterem negatywnym. Zajăc, będący uosobieniem idealnego radzieckiego ucznia, pioniera i sportowca, ze względu na brak wad siłą rzeczy jest postacią płaską, przewidywalną i banalną w przeciwieństwie do nietuzinkowego Wilka; w filmie nie widać zaś starań realizatorów, aby przedstawić bohatera negatywnego w zniechęcający sposób. Wizerunek chuligana ubranego w kolorową koszulę i dzwony – ówczesny symbol zachodniej mody – zamiast czynić Wilka odpychającym, pociąga. Również zamierzona przez autorów stylizacja Wilka na Włodzimierza Wysockiego przysparza mu sympatii, dzięki której dydaktyczna wymowa filmu zostaje zakwestionowana.

Stereotypy mogą być ogywane na poziomie wizualnym lub językowym, na przykład poprzez użycie zdewaluowanych klisz językowych: pionierzy w filmie *Чебурашка* niosą transparent „Всё ненужное на слом! Соберѐм металлолом!”. Złom w tej serii gra niebagatelną rolę, ponieważ jego sterta przyniesiona przez Czeburaszkę i Krokodyla Gienę decyduje o przyjęciu bohaterów w szeregi pionierów, dzięki niej bowiem drużyna ma szansę na zwycięstwo w konkursie. Język, jakim posługują się pionierzy, buduje ironiczny stosunek do nich. Kontrastuje on z prostym i naiwnym językiem głównych bohaterów. Giena uczy Czeburaszkę: „Надо много хорошего сделать, чтобы стать пионером, понятно?”, a pionierzy ujmują tę samą kwestię następująco: „ – В пионеры принимают самых лучших! – Но мы станем самыми лучшими! – Вот, когда станете, тогда и приходите!”. Ich wypowiedź przeczy duchowi harcerstwa i w jej kontekście również działania pionierów, budowanie domków dla ptaków i zbieranie złomu, wydają się pozbawione głębszego sensu.

Język utworu jest najbardziej jednoznacznym sygnałem dwuadresowości, ponieważ jest najbardziej precyzyjnym i najmniej uzależnionym od kontekstu wypowiedzi narzędziem wyrażania myśli. W literaturze dziecięcej dwuadresowość jest zjawiskiem dobrze ugruntowanym i jej tradycje mogą łatwo zostać przeniesione do dzieła filmowego, jak to się stało w trylogii, będącej adaptacją wybranych rozdziałów książki *Winnie-the-Pooh* A.A. Milne'a. Tekst napisany do filmu przez autora rosyjskiego tłumaczenia książki, Borisa Zachodera, jest jawnie ironiczny, korzysta z tradycji satyry, w zabawny sposób piętnując wady bohaterów. Humor i ironia to podstawowe środki przekazywania podtekstu w filmie. Z zapisków reżysera, Fiodora Chitruka, dowiadujemy się, że przyświecało mu dążenie do podkreślenia satyrycznego rysu charakterystycznego dla książkowego oryginału i złagodzonego w rosyjskim przekładzie (por. Lewing 2008). Postacie Królika, Sowy i Osiołka w zamierzeniu reżysera są wcieleniem ludzkich wad – Królik to inteligent niezdrowo przywiązany do manier i porządku, Osiołek to wieczny malkontent, a Sowa jest zadufana i małostkowa. W kreacji bohaterów bez wątpienia uczestniczy obraz – Królik nosi okulary i wysoko zadziera nos, Sowa podejrzliwie wygląda ze swojej dziupli – jednak podstawowym źródłem sensów satyrycznych są ich absurdalne wypowiedzi, na przykład dialog Misia i Królika, w którym Królik udaje, że nie ma go w domu: „– Кролик, а это случайно не ты? – Нет, не я!”, lub monolog Sowy, która przyniosła Osiołkowi w prezencie urodzinowym jego własny ogon: „Дорогой Иа! В этот знаменательный день я хочу подарить тебе безвозмездно скромный, но очень полезный подарок – вот этот шнурок!”. Przywary bohaterów można interpretować w kontekście rosyjskiego społeczeństwa lub w oderwaniu od niego – film nie przedstawia konkretnej rzeczywistości społecznej i to zapewnia mu ponadczasowość w odróżnieniu od wcześniej omówionych tytułów, które przedstawiają radzieckie realia i przez to z czasem tracą aktualność i zrozumiałość.

W grupie omówionych animacji, wyróżniających się na tle bogatej produkcji Sojuzmultfilmu odbiorem żywym do tego stopnia, że filmy te stały się symbolami swojej epoki, można odnaleźć podobne elementy treści i cechy formalne, które uchylają dosłowny sens przekazu i prowokują do ironicznego lub po prostu alternatywnego od-

czytania utworu. Są to powtarzające się motywy wyobcowania i niedostosowania, określony zestaw wartości, w którym wysokie miejsca zajmują indywidualizm, szczerość, swoboda i wyobraźnia, melancholijny, liryczny nastrój, a także niespójności w obrębie fabuły, sprzeczność informacji przekazywanych przy użyciu różnych kodów, np. radosne słowa piosenki śpiewane przez bohatera o smutnym wyglądzie do melancholijnej melodii, pociągający wizerunek negatywnego bohatera lub odpychające zachowanie bohatera, którego przy dosłownym rozumieniu filmu należałoby uznać za pozytywnego. Ważną rolę w analizowanych filmach odgrywa rozbieżność pomiędzy ocenami racjonalnymi i emocjonalnymi, niejednokrotnie osiągnąta poprzez wykorzystanie stereotypów kulturowych i językowych. W wypadku alternatywnej interpretacji filmu emocjonalna ocena unieważnia racjonalną.

Poszukiwanie ukrytych sensów w omówionych filmach radzieckich było zjawiskiem społecznym, znamieniem minionej epoki. Można zastanawiać się, czy wymienione cechy charakterystyczne dla tych utworów wystarczają, aby były one inspirujące dla dorosłych niezależnie od kontekstu historycznego i społecznego. Wydaje się, że nie. Określone wartości w różnym czasie historycznym mogą być lub nie być szczególnie poszukiwane, a więc nie zawsze będą prowokować do refleksji dorosłego widza. Również stereotypy kulturowe w zmieniającej się rzeczywistości tracą swoją aktualność i czytelność. Najbardziej ponadczasowe wydają się chwytły zaczerpnięte z literatury, takie jak satyra w trylogii Fiodora Chitruka *Винни-Пух, Винни-Пух идёт в гости, Винни-Пух и день забот*. Są one też łatwiejsze do wykrycia niż zabiegi dokonywane na warstwie wizualnej, ponieważ są mniej uzależnione od kontekstu społecznego i aktualnego stanu wiedzy odbiorcy. Zmiana rzeczywistości społecznej może spowodować, że pewne obrazy stracą lub zyskają symboliczny sens, a więc film może nie tylko się zdezaktualizować, lecz również nabrać szczególnego znaczenia. Jako przykład można podać film z 1976 roku pod tytułem *Голубой щенок*, który obecnie stał się dla młodego pokolenia Rosjan hymnem na cześć tolerancji seksualnej. Jego wymowa wydaje się oczywista: odpowiednia symbolika barw, imię głównego bohatera, który nie może znaleźć przyjaciela wśród zwykłych psów ze wzglę-

du na swoją maść, motyw kwiatów i sześciokolorowej tęczy, w którą układają się napisy końcowe – wszystko tworzy spójną całość, a jednak w czasach socjalizmu film nie był interpretowany w tym kluczu, a jego twórcy oficjalnie odżegnują się od tych treści.

Można zadać kolejne pytanie, czy polskie filmy doby PRL-u w innych okolicznościach mogłyby stać się przedmiotem alternatywnej interpretacji. Groteskowy język animacji sam w sobie jest karykaturą, a słabość scenariuszy na pewno dostarczałaby niespójności, którym można by nadać symboliczny sens. Na przykład pewien publicysta pyta retorycznie: „Zastanawiam się, na ile łódzcy twórcy celowo pokazywali w opowieści o Uszatku karykaturę społeczeństwa infantylnizowanego przez system, a na ile to wyszło niechcący?” (Orliński 2013). Polskie socjalistyczne seriale dla dzieci chętniej były jednak postrzegane jako niewinne historyjki wolne od jakiegokolwiek ideologii. Przeanalizowany materiał pokazuje, że ową wolność od ideologii również należy traktować jako nastawienie interpretacyjne, które w pewnych tekstach każe doszukiwać się ukrytych treści, a w innych nie zauważać treści jawnie wyrażonych.

Literatura

- KOSSAKOWSKI A., 1977: *Polski film animowany: 1945–74*. Wrocław.
- LISOWSKA-MAGDZIARZ M., 2006: *Analiza tekstu w dyskursie medialnym*. Kraków.
- ORLIŃSKI W.: *Wojciech Orliński o animacji „Parauszek i przyjaciele”*. http://wyborcza.pl/1,75475,14513787,Wojciech_Orlinski_o_animacji_Parauszek_i_przyjaciele_.html.
- SITKIEWICZ P., 2009: *Małe wielkie kino*. Gdańsk.
- КУКУЛИН И., ЛИПОВЕЦКИЙ М., МАЙОФИС М. ред., 2008: *Веселые человечки: культурные герои советского детства*. Москва.
- КРИВУЛЯ Н., 2002: *Лабиринты анимации. Исследование художественного образа российских анимационных фильмов второй половины XX века*. Москва.
- ЛЕВИНГ Ю., 2008: «Кто-то там все-таки есть...»: Винни-Пух и новая анимационная эстетика. В: *Веселые человечки: культурные ге-*

- рои советского детства*. Ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. Москва, s. 315–353.
- МАЙОФИС М., 2008: *Милый, милый трикстер: Карлсон и советская утопия о «настоящем детстве»*. В: *Веселые человечки: культурные герои советского детства*. Ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. Москва, s. 241–286.
- УШАКИН С., 2008: *«Мы в город Изумрудный идем дорогой трудной»: маленькие радости веселых человечков*. В: *Веселые человечки: культурные герои советского детства*. Ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. Москва, s. 9–60.

Ясьмина Пухала

Двойной адресат мультипликационных фильмов для детей

Резюме

В данной статье рассмотрены факторы, определяющее восприятие мультипликационных фильмов для детей как содержащих инсказание, адресованное взрослым зрителям.

Анализируется взаимодействие таких факторов, как тематика, охватывающая актуальные вопросы современности, художественные приёмы, маскирующие мысль автора для обхода цензуры и подталкивающие зрителя к поиску скрытого смысла, а также зрительские ожидания по отношению к мультфильмам, решающие об активном поиске аллюзии.

Материал для исследования составили социалистические польские и русские мультфильмы. Их сопоставление продиктовано наблюдением, что русские мультфильмы эпох оттепели и застоя интерпретировались взрослой аудиторией как иронический образ современности и стали источником крылатых выражений, критикующих политический режим, тем временем как польские мультфильмы для детей воспринимались и сейчас всё же воспринимаются как невинные истории, лишённые идеологической подоплёки.

В данной работе мультипликационный фильм рассматривается как семантическое целое с упором на аудиовизуальные средства выражения.

Jaśmina Puchała

The Bi-Addressability of Animated Films for Children

S u m m a r y

In the present article the author subjects to an analysis the factors which determine the fact that adult recipients perceive undertones that are addressed to them in an animated film for children. These factors include themes that touch upon the relevant problems of modernity, the artistic means which enable the creator to convey a certain thought above censorship and the expectations of the recipients which make them actively seek allusions. The material that is analysed has to do with Polish and Russian films of the socialist period. They contrast with each other by the fact that Russian animated films for children of the thaw period and the subsequent stagnation become a rich source of winged words that criticise the political regime, whereas the Polish films were and continue to be interpreted merely as naïve stories unburdened by ideology. The author considers the animated film for children as a semantic whole and concentrates upon the audio-visual means of expression.